

## Expor aqui

As situações picturais desta exposição consistem na instalação de sete conjuntos de peças, com diversos elementos plásticos e matéricos. Entre estes encontram-se pinturas sobre vidro acrílico, pinturas sobre pano colorido, pinturas sobre contraplacado de choupó, manchas com frases impressas a serigrafia sobre vidros acrílicos e sobre contraplacado de choupó, desenhos sobre contraplacado de choupó, desenhos sobre papel, matriz de gravura a ponta-seca, carro de pintor da construção civil, rolo com extensor embebido em tinta, paralelepípedos de madeira, diversas superfícies de acrílico colorido, sinalética de segurança, outros.

Com estes recursos materiais pretende-se diversificar as possibilidades da instalação pictural, testando e adaptando as propriedades físicas dos suportes (nem sempre habituais) das imagens de pintura, instalando objectos e formas bidimensionais e tridimensionais em diversos espaços arquitectónicos da FBAUL, gerando campos visuais nos quais se sobrepõem e justapõem planos translúcidos, opacos, transparentes, que transportam fragmentos e marcas de imagens, umas identificáveis, outras nada reconhecíveis. É uma exposição de pintura, mas é de uma pintura cujos *dispositivos bidimensionais de espacialização* (justaposições, sobreposições, transparências dos suportes, modelação fragmentada, reflexos emitidos pelas superfícies bidimensionais, e outros) são *espacializados* em lugares arquitectónicos reais de forma a que essa primeira espacialização em suportes bidimensionais se espacialize ela também nos recantos e nos acessos arquitectónicos reais em que são integradas. Daí as peças necessitarem de um processo de integração nos seus sítios que requer tempo, crescimento e interferências recíprocas entre o que é pintado e o resultado que emerge do que é instalado. Ou seja, há mesmo um apelo intenso à interiorização dos espaços concretos e à incorporação das suas características na diversidade dos suportes das pinturas (vidros acrílicos, madeiras, telas, e outros objectos).

Por outro lado, no que concerne aos vestígios semânticos da exposição, verificam-se vários diálogos internos e inerentes à

própria pintura. Daí a alusão pictural a vários dos seus “críticos” mais radicais entre os quais encontramos os iconoclastas do Concílio II de Niceia, Duchamp, Baldessari, e ainda outros. A meu ver, no contexto contemporâneo, decorrido o tempo necessário de sedimentação dos seus gestos, “crenças”, “descrenças” e “sentenças”, ampliaram-se ainda mais as possibilidades — irrestritas — da pintura, umas vezes pintura-pintura, outras pintura intermedial. Vejamos, assim, alguns aspectos que caracterizam as obras expostas.

### ***Baldessari, o orangotango e a incineração da pintura***

Obra constituída por vários elementos pintados sobre superfícies de acrílico colorido, assim como pela impressão de uma frase que alude à estatura física e ao humor de John Baldessari. Refere a intrigante proximidade biológica do orangotango, ao mesmo tempo que desenvolve uma ironia com o gesto incinerador da pintura de John Baldessari, autor que entre muitas outras produções artísticas também ficou conhecido por ter representado primatas com bolas irónicas e iconoclastas sobre os espécimes fotografados.

### ***A recruta de Duchamp e a prensa ready-made***

Esta instalação gráfica consiste na conversão de uma prensa calcográfica em “ready-made”, noção que nos remete inevitavelmente para Marcel Duchamp. A par desta reabilitação da prensa esquecida e embrulhada, é partilhada uma frase em grande escala de Duchamp, impressa em serigrafia sobre contraplacado de choupo, na qual se lê algo sobre a relação de Duchamp com a Gravura, nomeadamente como esta actividade artística o “salvou” de três anos de serviço militar. A instalação compõe-se igualmente de uma chapa de cobre que gravei. Existe ainda um braço de madeira “nova” colocado como extensão mediadora entre a prensa “moribunda” e a parede. Todos os elementos são encimados pelo “olho oblíquo” de Duchamp (conhecido pelas suas expressões anti-retinianas — que a meu ver, ao contrário de outros conceitos desenvolvidos pelo artista francês, apresenta grandes fragilidades). O olho foi desenhado a grafite sobre madeira de choupo, assim como outro desenho da boca de

Duchamp sobre a mesma madeira, com formato circular, suspenso na mediana vertical da parede.

### ***O anfitrião e “o segredo” (alusão a Lagoa Henriques)***

Este trabalho consiste na exploração da transparência das vidraças da entrada da FBAUL, trazendo a si a frescura e a aragem do pequeno jardim no qual está colocada a obra “O segredo”, do escultor Lagoa Henriques, acrescentando ao “segredo” dessa escultura o mistério da nossa afinidade biológica com os orangotangos. Na vidraça, mais precisamente entre as linhas brancas do plano da FBAUL, inseri um rectângulo acrílico de laranja vivo e translúcido, com a representação de um orangotango promovido a anfitrião e a cicerone da exposição. Esta representação é ainda atravessada por uma barra vertical verde-água translúcida, na qual está inserido um desenho a papel que enfatiza uma zona específica da escultura de Lagoa Henriques. O conjunto da obra, atendendo ao lugar para que foi pensada, projecta um fluxo incessante de reflexos laranjas e verdes sobre a entrada da FBAUL, deixa-se visitar e atravessar por todos os matizes verdes, castanhos e azuis do pequeno jardim, reflectindo ainda o trânsito imparável de utentes no espaço académico e experimental que são as Belas-Artes.

### ***Senhor Amadeo, o “iconoclasta” que veio para ficar***

Este trabalho está colocado no corredor do Anfiteatro Lagoa Henriques.

A tela pintada está colocada sobre uma parede móvel. Por sua vez, uso durante o tempo da instalação (de 17 a 31 de maio) os materiais de “branqueamento” do próprio Senhor Amadeu, a saber, o seu carro de pintor, o seu rolo e extensor, as suas latas, as suas tintas. O rolo e a haste do extensor interligam-se com a própria tela, isto é, estão dirigidos à tela, fazendo quase um ponto de inflexão em relação ao cabo representado na própria tela. No pavimento surgem manchas brancas que transbordam do carro e da pintura. Há ainda uma circunscrição lúdica do espaço, como que a indicar “obras em curso”. É uma instalação pictural que alude à actividade do Senhor Amadeu, pois, ele realiza incessantemente a

cobertura de todos os vestígios picturais cá deixados por milhares de estudantes. Ao mesmo tempo, alude à actividade dos iconoclastas que branqueavam e suprimiam imagens no âmbito das querelas do Concílio de Niceia II.

### ***La peinture rétinienne ne pense pas!***

Clara alusão à provocação anti-retiniana de Duchamp, articulada com uma tradição francesa da reflexão pictural (“la peinture pense”), desenvolvida, entre outros autores, por Baudelaire, Daniel Arasse, Merleau-Ponty, e Didi-Huberman. A frase de Baldessari referindo-se ao “feminismo” de Duchamp também “dá que pensar”.

### ***Ressonância plástica de Stravinsky no corredor da Cisterna***

Fragmentação de um corpo e de uma “escuta” pela mão de Stravinsky, numa atitude corporal em que segura e ostenta o seu “pavilhão auditivo” na nossa direcção. “Escuta” conjugada com um olhar perscrutador, colocado no início do corredor da cisterna, com um apelo a grafite para que a obra seja observada de fora da cisterna, isto é, através da grade do portão.

### ***O sofrimento dos Outros e a Jangada de Medusa***

Num horizonte perdido, qual presságio de um “Soleil levant” trágico, as peças da Capela aludem ao sofrimento dos *Outros* (Susan Sontag), neste caso concreto a uma apropriação de vestígios picturais do naufrágio da *Jangada de Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*) de Géricault, e ainda, ao drama diário a que assistimos — diria, impotentes e insensíveis — no mar Mediterrâneo.

Maio de 2021, José Quaresma